LA PARATOPIE AU CENTRE : LE NON-LIEU COMME RAISON D'ÊTRE DE SUSANA SOCA

Valentina LITVAN
Université Paris 8, LI.RI.CO (EA 3055)

« L'écrivain n'a pas lieu d'être […] et doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même » (MAINGUENEAU, 2004 : 85). Cette définition de Dominique Maingueneau contient le paradoxe selon lequel l'identité de l'écrivain émerge de son *non-lieu*. Un non-lieu qui n'est pas textuel (la mort de l'auteur proclamée par Barthes), ni contextuel (dans une allusion purement sociologique à la condition marginale de l'écrivain). Car Maingueneau propose la notion de *paratopie* pour dépasser précisément le dualisme entre texte et contexte, œuvre et écrivain : « […] faire œuvre, c'est produire une œuvre et construire par là même les conditions qui permettent de la produire » (MAINGUENEAU, 2004 : 86). L'écrivain se construit en construisant son œuvre, dans laquelle, paradoxalement, il disparaît. L'auteur se construit ainsi par son œuvre, à partir du *non-lieu*.

À partir de cette problématique du *non-lieu* comme trait fondamental de la *paratopie*, nous allons exposer le cas particulier de Susana Soca. Figure méconnue de la littérature uruguayenne, son existence dans le champ littéraire semble se légitimer précisément par un *non-lieu* constant et ce, à différents niveaux de la production littéraire. Nous présenterons d'abord l'auteur, pour décrire ensuite quatre traits *paratopiques* qui la/le définissent et, finalement, essayer de démontrer que la *paratopie*, caractérisée par l'instabilité et le *non-lieu*, confère une place centrale à cette figure dans la tradition littéraire dont elle fait partie. L'affirmation de Maingueneau (« l'écrivain n'a pas lieu d'être ») acquiert ainsi, dans le cas de Susana Soca, le double sens de l'expression : en tant qu'écrivain qui n'a pas de place, et en tant qu'écrivain qui n'a pas de raison d'être.

Le cas

Issue d'une famille bourgeoise qui dominait la scène tant politique qu'intellectuelle, Susana Soca naquit à Montevideo au début du XXe siècle. Suivant l'usage des classes aisées latino-américaines de l'époque, la famille Soca était étroitement liée à la France et à la culture française[1]. En 1908, âgée de deux ans à peine, Susana Soca réalisa son premier voyage à Paris,

[1] Son père, médecin célèbre et ami personnel du président uruguayen José Batlle y Ordóñez, avait étudié en France, où il fut le premier membre latino-américain de l'Académie de Médicine de Paris. Quant à sa mère, elle portait les noms Blanco et Acevedo qui la reliaient à quelques figures importantes de l'histoire culturelle de l'Uruguay (ainsi, le trisaïeul de Susana Soca était Eduardo Acevedo Díaz, considéré le fondateur de la littérature uruguayenne en prose ; et son bisaïeul, fils homonyme de celui-ci, avait participé à la rédaction du Code Civil uruguayen ; de même, un de ses oncles, Eduardo Blanco, qui avait étudié et exercé en tant que médecin à Paris –où par ailleurs il fut le directeur de l'hôpital « Uruguay-Francia », bd. Haussmann, pendant la première guerre – reçut la Légion d'Honneur des mains de Charles De Gaulle).

avec ses parents, et fut baptisée dans la cathédrale de Notre Dame. Ce geste apparemment insignifiant révèle cependant l'importance que Paris aura dans la construction de son image d'auteur. Car, en effet, son nom restera désormais inévitablement lié à la place de la culture française en Uruguay. En fait, en 1938, lors d'un de ses multiples voyages en France, Susana Soca se vit forcée de prolonger son séjour à cause de la guerre. Elle y resta jusqu'en 1947. Dix ans pendant lesquels elle commença à écrire. Étrangère dans le pays et n'étant pas diplomatiquement impliquée dans la guerre (l'Uruguay resta neutre dans le conflit), Soca exprime sa nécessité de retrouver dans la langue espagnole son identité : « En aquel tiempo, hallé, al azar, una frase de Turgueniev acerca de la forma en que él se sentía, a lo lejos, sostenido por el formidable poder de su lengua; y me identifiqué con esa frase para aplicarla al mundo hispánico » (SOCA,1959 : 9). Avec cette déclaration, Susana Soca situe l'origine de son écriture dans sa condition d'étrangère, et participe du lieu commun selon lequel la langue est la patrie de l'écrivain. Or, c'est pendant ce séjour français qu'elle conçut son projet le plus important, à savoir la Revue *Cahiers de la Licorne*, fondée finalement en 1947, peu avant son retour en Uruguay. Une fois à Montevideo, Susana Soca la republia à partir de 1953 et ce jusqu'à sa tragique mort dans un accident d'avion lors du trajet entre les deux villes, Paris et Montevideo, en 1959.

En résumé : son baptême à Paris et son décès, de retour à Montevideo, symbolisent le commencement et la fin d'un cycle vital qu'il faut inscrire dans la longue tradition culturelle qui relie ces deux pays. Une identité, donc, marquée par la *paratopie* dans la mesure où sa présence en France est justifiée littérairement en tant qu'uruguayenne tandis que, à l'inverse, elle acquiert en Uruguay sa place grâce à sa relation culturelle avec la France, comme nous le verrons. Ajoutons à cela que la *paratopie* se manifeste chez elle à tous les niveaux : éditrice, lectrice, mécène (elle finança des nombreux projets artistiques[2] et effectua des multiples voyages[3]), dynamisatrice culturelle (elle anima des rencontres littéraires dans sa maison et participa à l'*Asociación Amigos del Arte* de Montevideo en organisant des expositions), poète et essayiste, et même *construction littéraire* de tiers ou *réalité paratextuelle*. En effet, comme nous le verrons, suite à sa mort, toute une série de commentaires, oraux et écrits, constituèrent un imaginaire collectif autour d'elle, notamment à partir d'une image de bourgeoise *francisée*. Sa propre identité est donc éminemment instable dans la chaîne du processus de production littéraire. La *paratopie* absorbe Susana Soca dans toute son existence dans le champ littéraire, de sorte que nous pouvons affirmer que celle-ci la définit, à partir d'une position excentrée qui la caractérise et qui répond à un mouvement fluctuant et périphérique.

Quatre traits paratopiques

Compte tenu de la multiplicité de facettes de Susana Soca, qui occupe différentes positions dans le processus de production littéraire, et considérant son œuvre dans un sens large,

---

Pour un panorama des relations historiques entre la France et l'Uruguay, Cf. *Francia-Uruguay : historia de sus confluencias*, República Oriental del Uruguay, Presidencia de la República, Montevideo 1987. Pour un panorama littéraire entre la France et l'Amérique latine, Cf. MOLLOY, 1972 et VILLEGAS, 2007.

[2] Ainsi, par exemple, elle invita plusieurs écrivains et artistes européens en Uruguay, ou les aida économiquement. C'est le cas de Felisberto Hernández.

[3] La légende veut, entre autres, que Susana Soca recupéra de la Russie staliniste les manuscrits du *Dr. Zivago*, de Boris Pasternak.

à savoir autant ses textes que son action dans le champ littéraire (notamment à travers sa Revue), nous pouvons reconnaître au moins quatre traits qui la définissent dans sa condition *paratopique* : le déplacement, l'anachronisme, le caractère posthume et le paratexte. Les deux premiers font référence à son rôle d'éditrice tandis que les deux derniers à celui d'écrivain.

Le déplacement se manifeste dans la mesure où la Revue *La Licorne* appartient à deux continents (1re étape : Paris, 1947-1948 ; 2me étape : Montevideo, 1953-1959), se publie en deux langues, et se développe pendant deux périodes historiques différents. D'abord, en France, dans l'immédiate après-guerre, la Revue signifia un espace de rencontre pour des auteurs européens censurés ou bien dispersés pendant la guerre ; en même temps, elle permit de diffuser certains écrivains hispano-américains pour la première fois en Europe (c'est le cas, notamment, de Felisberto Hernández, à peine reconnu à l'époque en Uruguay[4], ou de Silvina Ocampo). À partir de 1953, éditée en Uruguay, la Revue donna, à son tour, la possibilité de publier des auteurs français et européens en Amérique latine. La perspective de l'échange littéraire entre les deux continents s'inverse ainsi. La situation de Susana Soca reste toujours paradoxale : d'une part, en tant qu'éditrice, Soca était une riche uruguayenne établie à Paris et étrangère au conflit européen, conditions qui lui permirent de créer la Revue ; d'autre part, en Uruguay, elle était une *françisée* dont l'expérience littéraire et les contacts à Paris justifiaient le projet de continuer la Revue. Car si les *Entregas de la Licorne* – nouveau nom que reçoit la Revue en espagnol – trouvent leur place au cœur de la prolifique atmosphère culturelle de l'Uruguay des années 50, cela fut grâce à son origine française, un atout d'originalité et de prestige. La *Licorne* fut possible, donc, dans ses deux étapes, grâce à son caractère de Revue étrangère d'abord, puis grâce à ses « accents » étrangers.

L'anachronisme est évident déjà dans les propos de la Revue. Dans le prologue au premier numéro de la deuxième étape à Montevideo, Susana Soca déclare :

> Los caracteres de antología a los que aspiraba la primera, han sido sustituidos por el deseo de reflejar una visión del mundo actual vista y vivida desde el lugar de la tierra en que ella existe ahora, con las posibilidades y dificultades nuevas que esto significa. (SOCA, 1953 : 11)

Soca désigne la Revue française comme une anthologie car, en effet, le but dans sa première époque était de récupérer et de réunir les grands écrivains qui durent se taire pendant la guerre, afin de leur offrir un espace de publication. Des auteurs tels que Maurice Blanchot, Roger Caillois, René Char, René Daumal, Jean Paulhan, Jules Supervielle, entre autres, y publient ; c'étaient généralement des auteurs connus, qui avaient publié avant la guerre dans des Revues telles que *Commerce* ou *Mesures*. En ce sens, *La Licorne* n'occupa pas un espace nouveau, avec de nouvelles propositions littéraires, mais au contraire, elle reprit un espace resté vide, qui devait être récupéré. Ainsi, dans une lettre du 3 septembre 1945, depuis son exil à Buenos Aires et avant son retour définitif à Paris, R. Caillois s'aperçoit de la nécessité de « reprendre » la Revue *Mesures*, comme il l'indiqua à J. Paulhan (CAILLOIS, 1991 : 155). Le projet de Soca acquiert ainsi une attitude révérencielle vis-à-vis de la tradition française antérieure. Nous pouvons comprendre par conséquent le décalage qu'elle crée par rapport aux nouvelles tendances littéraires de l'après-guerre, notamment caractérisées par la recherche d'une conscience

[4] Felisberto était considéré naïf dans son écriture, tel que le démontre le compte rendu de son livre *Nadie encendía las lámparas* écrit par Emir Rodríguez Monegal (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1948 : 52).

historique du présent, tel que l'incarnait une Revue comme *Les Temps Modernes* de Sartre, dont le comité de rédaction avait été défini en 1944.

D'autre part, bien que Susana Soca annonce une actualisation pour la deuxième étape de la Revue en Uruguay, cela ne pouvait être qu'une question de forme puisque les deux étapes répondent aux mêmes « propos essentiels de la revue » ("propósitos esenciales de la revista") (SOCA, 1953 : 11). Ainsi, lorsqu'en 1953 Soca décide de refonder *La Licorne*, elle se tient aux propos de 1947. Dans un moment d'aiguë conscience historique qui était celui de l'Uruguay des années 50, cela semble anachronique, d'autant plus qu'entre ces deux dates la situation culturelle de ce pays a changé radicalement. Les critiques insistent (MONEGAL, 1966 ; RAMA, 1972) sur le fait que c'est précisément à partir de l'année 1953 que la crise s'accentue en Uruguay à tous les niveaux : dans sa dimension économique (avec la fin des guerres, dont celle de Corée fut la dernière, détermine l'arrêt, en 1953, par l'Uruguay de ses exportations[5]) et socio-culturelle. C'est le moment d'une prise de conscience identitaire en Amérique latine face aux deux blocs de la guerre froide qui aura son point culminant avec la Révolution Cubaine de 1959. En Uruguay l'on parle de « deuxième promotion de la génération critique » (Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno, Ángel Rama, en feraient partie, entre autres), pour faire référence à un revirement vers une politisation de la littérature. Le projet littéraire de Soca, universaliste, plus préoccupé par les aspects a-historiques et a-temporels de l'Art, au-delà de toute idéologie ou engagement politique, situent *La Licorne* en-dehors de toutes les polémiques nationales et latino-américaines du moment. Une Revue, par conséquent, fondée en 1953 qui répond à une réalité littéraire de 1947 ; perçue donc comme étant anachronique. Rama distingue, en effet, deux moments et deux promotions de revues différents autour de ces deux dates :

> La primera eclosión de revistas se había registrado a partir de 1947, con una serie representada por *Clinamen*, *Escritura*, *Asir*, *Marginalia* y luego *Número*, todas ellas de nítida impronta literaria con muy escasa o nula inquietud por los temas sociales o políticos. A ellas podía sumarse la sección literaria del semanario *Marcha* de ese mismo tiempo, también dedicada con exclusividad a las bellas letras, especialmente a la incorporación de las corrientes vanguardistas. En esas revistas hicieron sus armas los que solo podían definirse como 'literatos' puros, atentos a las más recientes líneas creativas extranjeras, descubridores incipientes del pasado nacional, ejercitantes de un arte que se proponía como una solución de esas diversas tendencias. Siete años después de esa eclosión de revistas, cuando la mayoría se había extinguido, asistimos a una nueva reaparición del interés por este tipo de publicaciones. Las que surgen en torno al año 1955 se llaman *Nuestro tiempo*, *Nexo*, *Tribuna Universitaria*, *Estudios*, y quienes en ella escriben […] son sociólogos, historiadores, ensayistas políticos, que si alguna vez cultivaron las letras y aun la poesía, abandonaron ese campo por otro que estiman más sólido y más necesitado de contribución intelectual. […] Es por esos años que fijamos la aparición de la segunda promoción intelectual que surge a la vida intelectual bajo el signo de la crisis. Es significativo que tal emergencia se produzca al mismo tiempo que un avance en las nuevas disciplinas del conocimiento –sociología, economía, sicología son las predilectas- encaradas como instrumentos más eficaces para el examen de la realidad nacional. (RAMA 1972 : 58-59)

Le caractère posthume de son œuvre : Pendant son séjour en France, parallèlement à l'édition de la Revue, Susana Soca commença à écrire : « Reconozco toda obra escrita a partir de 1940 y me responsabilizo de ella. […] Antes de esa fecha, casi todo está hecho, por así decir, a pesar de mí » (SOCA, 1953 : 8). Elle écrivit des poèmes et des essais littéraires qui, cependant,

[5] Carlos Quijano, directeur de *Marcha*, se lamente : « Nuestra América sufre cuando los otros están en paz », (RAMA, 1972 : 184).

face à son image plus visible de mécènes et d'éditrice, sembleraient être relégués à un second plan. En effet, si la publication de la Revue était une responsabilité d'ordre public, l'écriture resta dans un domaine plus intime et privé. De son vivant, elle ne publia que très peu de textes dans quelques Revues[6]. Son œuvre ne vit le jour que de façon posthume. Des amis et collaborateurs de la Revue, menèrent à terme la publication de deux livres de poèmes de Susana Soca, *En un país de la memoria* (1959) et *Noche cerrada* (1962), ainsi que de son œuvre en prose dans le recueil *Prosa de Susana Soca* (1966). Nous pouvons croire que les conditions particulières de sa mort déterminèrent la publication de cette œuvre, qui ne sera plus jamais rééditée. De sorte que, en tant qu'auteur, Susana Soca est aussi définie par la *paratopie*, car elle apparaît en tant que tel au moment précis de sa mort : elle est auteur lorsqu'elle n'est plus. Bien que cela puisse sembler une évidence pour tout auteur dont l'œuvre est posthume, dans le cas concret de Susana Soca cela devient une originalité. En effet, sa mort provoque non seulement la publication immédiate de son œuvre, mais aussi celle de toute une série de discours textuels et visuels qui configurent une image de l'écrivain. Apparaît alors le quatrième trait *paratopique* de Soca : son identification avec le paratexte, qui *rend présent* l'auteur tout en contribuant à sa construction (LITVAN, 2007). Je cite le critique uruguayen Carlos Real de Azúa :

> A raíz de su trágica muerte en la bahía de Guanabara, el 11 de enero de 1959, sobre pocos uruguayos, con seguridad, debe haberse escrito tanto y tan honda y comprensivamente como sobre esta extraña, inapresable y rica personalidad. […] Pero adviértase, con todo, que todavía queda envuelto en el misterio el último recinto de su alma y aun permanece Susana Soca (tendrán que afinarse técnicas y crecer su distancia) como un incitante enigma para la más escrupulosa, para la más delicada indagación literaria y humana. (REAL DE AZÚA, 1964, t. II : 387)

La mort de Susana Soca secoue la société uruguayenne et un imaginaire, de caractère collectif et non nécessairement écrit, commence à se façonner autour de cette figure. Une image émerge alors, depuis la simple rumeur de transmission orale jusqu'à la rédaction de textes, d'hommages, de dédicaces (le *Juntacadáveres* de Juan Carlos Onetti : « Para Susana Soca. Por ser la más desnuda forma de la piedad que he conocido ; por su talento. » ; le poème de Borges « Susana Soca », écrit à l'occasion de sa mort[7]), de multiples références dans des anthologies, des journaux intimes (Pierre Bertin, Roger Caillois, Albert Camus, Émile Cioran, se réfèrent à Susana Soca), ou des correspondances (Victoria Ocampo-Roger Caillois, Felisberto Hernández, Juan Ramón Jiménez, José Bergamín-María Zambrano). Bien que cette image posthume de Susana Soca ne soit pas univoque et évolue avec le temps, c'est la première qui soit transmise publiquement, la première qui soit empreinte de sa construction en tant qu'auteur. En ce sens, nous pourrions considérer qu'au moment où son œuvre est publiée et où elle commence à exister en tant qu'écrivain dans le marché littéraire, Susana Soca est, en réalité, une fiction, une construction de tiers. Son œuvre reste inévitablement liée à cette construction de sa propre image (LITVAN, 2007).

---

[6] Par ailleurs, elle publie essentiellement dans sa propre Revue, exception faite de quelques publications sporadiques dans les Revue *Alfar (*Nº 87 et Nº 89), *Sur* (año IX, febrero 1939) et *Escritura* (noviembre 1950, año 4, Nº9).

[7] « Con lento amor miraba los dispersos / Colores de la tarde. Le placía / Perderse en la compleja melodía / O en la curiosa vida de los versos. / No el rojo elemental sino los grises / Hilaron su destino delicado, / Hecho a discriminar y ejercitado / En la vacilación y en los matices. / Sin atreverse a hollar este perplejo / Laberinto, atisbaba desde afuera / Las formas, el tumulto y la carrera, / Como aquella otra dama del espejo. / Dioses que moran más allá del ruego / La abandonaron a ese tigre, el Fuego » (BORGES, 1974 : 817).

Curieusement, il s'agit d'une image fragmentaire, qui présente Susana Soca depuis l'absence, comme « énigme » (AZÚA, 1964 : 387), ou depuis le paratexte, c'est-à-dire depuis l'évocation latérale, sans la présenter au centre du discours. Par ailleurs, aux côtés de sa présence dans la littérature, cette image réapparaît encore une fois aux abords de la scène littéraire, comme faisant partie du patrimoine culturel. Ainsi, une rue, une école et un Prix universitaire reçoivent le nom de « Susana Soca ». Il s'agit, plutôt que d'une référence culturelle, d'une présence désagrégée, fragmentaire, bâtie à partir de l'anecdote, qui n'en finit pas de construire une place en tant qu'auteur aux cotés de l'œuvre, car on dirait qu'il n'est même pas nécessaire de la lire pour y faire référence.

Comme nous avons essayé de le démontrer à partir de ces quatre traits (le déplacement, l'anachronisme, le caractère posthume de son identité d'auteur et sa réalité paratextuelle) la *paratopie* fait partie, chez Susana Soca, du processus même de construction de cette figure, au-delà de l'œuvre qu'elle réalise. En fait, ce qu'on reconnaît derrière ce processus créatif n'est plus l'auteur, mais un phénomène littéraire dont Susana Soca est la figure centrale. C'est pourquoi, s'il y a un lien unificateur qui puisse la légitimer dans son instabilité, nous ne devons plus le chercher dans son œuvre en tant que production de textes, mais en ce qu'elle signifie moyennant le projet littéraire qu'elle véhicule, c'est-à-dire dans sa conception de la littérature et de l'écrivain, ainsi que dans sa façon de s'insérer elle-même dans la tradition.

Un projet littéraire : la *paratopie* au centre

Parmi les différentes facettes de Soca dans le champ littéraire, ce qui semble rester inamovible est, en effet, le projet littéraire dont elle est porteuse et qui répond à une prise de position face à la tradition. Ce projet se dégage de toute son œuvre, autant en ce qui concerne l'édition de la Revue qu'en ce qui concerne ses textes de création, en prose et poésie, sans distinction.

Malgré les évidentes différences entre les deux étapes de la Revue, telles que le changement de langue et du comité de rédaction (en France composé par Roger Caillois, Pierre David, Sherban Sidéry et Pierre Leyris ; en Uruguay, par Ángel Rama, Ricardo Paseyro et Guido Castillo), nous avons déjà signalé que Soca reconnaît une « relation profonde entre la *Licorne* française et l'américaine », qu'il faut aller chercher dans « les propos essentiels de la Revue » (SOCA, 1953 : 11). Il s'agit des conceptions de la littérature et de l'écrivain qui vont au-delà de la simple notion d'échange entre les deux cultures. Au demeurant, la Revue correspond aussi à un projet personnel d'écriture, que se voit manifestement dans ses textes.

Qu'il s'agisse de l'étape française ou uruguayenne, nous observons dans les différents articles publiés tout au long des différents numéros de *La Licorne*, la configuration d'une définition de l'écrivain. Dans ces textes, l'écrivain idéal répond à un engagement désintéressé avec l'Humanité et avec l'Art comme possibilité de permanence. Il n'est plus un simple homme de Lettres mais un artiste et, en particulier, un poète, caractérisé par son dévouement total et absolu à l'œuvre. Le créateur doit, par conséquent, se détacher des éléments les plus circonstanciels et personnels de son expérience individuelle afin de reconnaître ce qui demeure dans une transcendance impersonnelle. Au-delà des conditionnements historiques et des objectifs

politiques ou idéologiques particuliers, nous reconnaissons ici la même idée que Nathalie Heinich appelle « montée en généralité » de l'écrivain (HEINICH, 2000).

De cette façon, en même temps que les différents textes élaborent une notion d'écrivain idéal dans *La Licorne*, ils configurent et reprennent aussi un canon littéraire ; canon dans lequel Susana Soca chercherait à s'inscrire moyennant sa propre écriture. Ainsi, sa poésie renforce la disparition de l'auteur en tant que sujet, pour laisser la place au poème, au texte littéraire conçu en tant que création d'un langage transcendant :

> Aquí el poema largo interrumpido siempre
> y varias veces terminado
> poema escrito por una que yo no soy.
> Sé que la encuentro en la mitad,
> sin final ni principio. Pero ya no la busco
> sólo busco el poema para empezar de nuevo. (SOCA, « Laberinto », 1959 : 103)

Nous pourrions dire que l'oeuvre de Soca s'explique fondamentalement autour de cette recherche du poème. Car pour elle, écrire équivaut à disparaître pour laisser la place à un espace duquel émerge le poème :

> Un canto llega a mi boca,
> como si nunca hubiese sido mío,
> escucho sin hablar y alguna vez lo sigo. (SOCA, 1953 : 71)

Ce n'est qu'une fois le sujet de l'énonciation disparu pour rendre possible le poème, que ce même sujet peut réapparaître. Il se confond alors avec le texte ; le sujet fait partie de l'histoire du poème et, par conséquent, de la Tradition que celui-ci intègre :

> Sin más historia que el poema
> entro bruscamente en la historia mía.
> El ritmo se quiebra y ya sigo a ciegas,
> sólo fechas mágicas en lo oscuro brillan
> entre palabras extranjeras. (SOCA, « Laberinto », 1959 : 105)

Pour conclure, nous pouvons affirmer que le projet littéraire de Susana Soca, que ce soit à travers l'élaboration d'un canon et d'un modèle d'écrivain à partir de sa Revue, ou bien, tout simplement, à travers son écriture, justifie et confère un sens à ce *non-lieu* qui la caractérise en tant qu'auteur, devenant ainsi, paradoxalement, son lieu et sa raison d'être. Car, comme nous l'annoncions au début de cet article, Susana Soca est un cas où la *paratopie* est au centre créateur de son identité d'auteur, de son « être écrivain ». Il s'agit d'un *non-lieu* cherché de façon consciente, depuis lequel elle peut créer sa poésie et faire partie, ainsi, de la Tradition, au-delà des circonstances particulières, y compris celles du genre. Or, nous sommes tentés de croire que cette conception transcendantale de la littérature comme entrée dans la Tradition est précisément une stratégie qui renforce position de la femme, de son lien avec le « dehors », la marge et le non-lieu.

BIBLIOGRAPHIE

ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Juan (2001), *Susana Soca, esa desconocida*, Montevideo, Linardi y Risso.

BERGAMIN, José (2004), *Dolor y claridad de España. Cartas a María Zambrano*, ed. Nigel Dennis, Sevilla, Renacimiento.

BERTIN, Pierre (1954), *Cahiers de voyage, Brésil-Uruguay-Argentine-Chili,* préface de Jean-Louis Barrault, Paris, René Julliard.

BORGES, Jorge Luis [1960 pour la première édition] (1974), « Susana Soca », in *El Hacedor*, *in Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores.

CAILLOIS, Roger (1978), « Souvenir de Susana Soca », in *Rencontres*, Paris, P.U.F. Écriture : 46-48.

— (1991), « Correspondance Jean Paulhan-Roger Caillois », in *Cahiers Jean Paulhan*, tome 6, Paris, Gallimard.

— (1997), *Correspondance. Roger Caillois – Victoria Ocampo*, lettres rassemblées et présentées par Odile Felgine, Paris, Stock.

CAMUS, Albert (1981), *Journaux de voyage*, Paris, Gallimard.

CIORAN, Emile (1997), *Cahiers 1957-1972*, Paris, Gallimard.

HEINICH, Nathalie (2000), « La montée en singularité », in *Etre écrivain. Création et identité*, Paris, Éditions de La Découverte : 165-214.

GIRALDI DEI CAS, Norah (1975), *Felisberto Hernández: del creador al hombre,* Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

LITVAN, Valentina (2007), « Muerte y construcción de Susana Soca », *in* EZQUERRO, Milagros & ROGER, Julien, *Le texte et ses liens I*, Paris, Indigo : 279-285.

MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire*, Paris, Armand Colin.

MOLLOY, Sylvia (1972), *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*, Paris, PUF.

RAMA, Ángel (1972), *La generación crítica 1939-1969*, Montevideo, Arca.

REAL DE AZÚA, Carlos (1948), *Clinamen*, Nº5, mai-juin, Montevideo.

— (1964), *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo* tomo II, Montevideo, Publicaciones de la Universidad de la República.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1966), *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Alfa.

— (1948) « Nadie encendía las lámparas », *Clinamen*, Nº5, mayo-junio : 52.

SOCA, Susana (1959), *En un país de la memoria*, Montevideo, La Licorne.

— *Noche cerrada*, (1962), Montevideo, La Licorne.

— *Prosa de Susana Soca*, (1966), Montevideo, La Licorne.

Cahiers de La Licorne (Paris, Nºs 1-3, 1947-1948).

Entregas de La Licorne (Montevideo, Nºs 1-16, 1953-1961).

VILLEGAS, Jean-Claude (2007), *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Écritures.

Pour citer cet article : LITVAN, Valentina (2008), « La paratopie au centre : le non-lieu comme raison d'être chez Susana Soca », *Lectures du genre* nº 3 : La paratopie créatrice.
http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_3/litvan.html
Version PDF : 17-24